



EUI WORKING PAPERS IN HISTORY

EUI Working Paper HEC No. 92/13

**Le public, l'Etat et l'artiste.
Essai sur la politique du musée en France
des Lumières à la Révolution**

DOMINIQUE POULOT

European University Institute, Florence

European University Library



3 0001 0013 4745 1

Please note

As from January 1990 the EUI Working Paper Series is divided into six sub-series, each sub-series is numbered individually (e.g. EUI Working Paper LAW No 90/1).

EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE, FLORENCE

DEPARTMENT OF HISTORY AND CIVILIZATION

EUI Working Paper HEC No. 92/13

**Le public, l'Etat et l'artiste.
Essai sur la politique du musée en France
des Lumières à la Révolution**

DOMINIQUE POULOT

BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)

All rights reserved.
No part of this paper may be reproduced in any form
without permission of the author.

© Dominique Poulot
Printed in Italy in June 1992
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico (FI)
Italy

Le public, l'Etat et l'artiste

Essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution

La naissance du musée public, qui coïncide en France avec la Révolution, paraît manifester une rupture décisive avec le statut traditionnel des collections royales ou académiques; elle symbolise commodément l'adaptation du champ de la peinture à la culture politique moderne. Mais l'évidence même de cette ouverture a conduit à une interprétation souvent décevante. L'épisode a surtout fourni, en effet, des éléments - on devrait dire des munitions - au débat classique sur la Révolution; la réflexion sur la représentation monarchique d'Ancien Régime ne s'y est pas intéressée. Parallèlement, l'hégémonie intellectuelle d'un *connoisseurship* exclusivement attaché à la considération des fonds a laissé l'examen de ce qui apparaissait comme une péripétie à l'écart des préoccupations légitimes. Si bien que l'histoire du musée au XVIII^e siècle a éludé les questions principales: s'agit-il de l'une de ces 'cérémonies de l'information' caractéristiques de l'Ancien Régime ou, au contraire, de l'une des conquêtes de la société civile sur un Etat incapable de se réformer, finalement arrachée à la faveur de la socialisation des biens de la Couronne sous la Révolution française? Est-ce le résultat d'une revendication plus ou moins clairement affichée (de philosophes, d'amateurs, de peintres...) ou l'effet d'une crise générale des représentations sociales de l'art et de l'artiste?

Pour une révision historiographique

Le musée est généralement compris comme un outil de la transformation du politique, ou du religieux, en 'culturel' - c'est-à-dire comme lieu de 'refroidissement', voire de neutralisation des symboles au profit de la valeur en soi des choses. Certes, l'entrée des objets dans le musée signe "la perte du rôle liturgique, cérémonial, décoratif ou utilitaire qui fut le leur à l'origine"¹. Mais le constat ne doit pas faire négliger l'enjeu de ce mode d'exposition inédit. La spécificité du musée tient en effet à ce que l'*ostension* publique de l'art y est, pour ainsi dire, son propre message.

¹ K. POMIAN: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 298.

Nous avons abordé la discussion des interprétations 'anthropologiques' et 'sociologiques' de la collection dans deux articles antérieurs, "Musée et société dans l'Europe moderne", *Mélanges de l'Ecole française de Rome - Moyen Age et Temps modernes*, tome 98, 1986-2, pp. 991-1096 et dans "Entre philosophie et connoisseurship: la collection", *L'Année sociologique*, XXXIX, 1989, pp. 447-460.

L'exposition publique d'oeuvres d'art s'est d'abord confondue, en France, avec l'idée d'autorité royale: elle est, avec cette dernière, directement atteinte par la différenciation du politique à la fin de l'Ancien Régime². Tout se passe comme s'il était devenu momentanément impossible de s'accorder sur le statut de l'oeuvre d'art, son inscription dans la sphère publique, celle du gouvernement, et donc dans l'histoire. L'impératif du musée s'impose alors à tous comme emblème de la modernité, susceptible d'appropriations diverses. Le concept peut mobiliser, avec une plasticité quasi infinie, les discours les plus divers: les idéaux laborieux de l'atelier, les soucis de l'administration et l'imaginaire de la république des lettres. Le musée fournit en effet l'utopie de l'exposition achevée - et, ce faisant, une représentation idéale de l'art, passé et présent, de la destination de l'oeuvre comme de la situation de l'artiste³.

Les efforts de la monarchie en vue d'ouvrir un musée au Louvre ont été continûment interprétés comme une réponse contrainte, voire machiavélique à la pression de l'intelligentsia et du milieu artistique parisien. Mais le musée participe pleinement de la réflexion libérale de la fin du XVIII^e siècle, comme du dessein 'administratif' de la monarchie pour qui les problèmes à résoudre relèvent d'une intervention rationnelle, émanant de professionnels qu'il s'agit de reconnaître et de laisser faire.

Tandis que l'artiste cherche malaisément une position pour lui-même et ses oeuvres, vis-à-vis de la tradition comme de la régénération espérée, le débat muséographique porte sur la notion et le contenu de l'expertise au sein de l'établissement. La conviction du rôle déterminant de l'expertise dans la gestion sociale, se donne en effet une représentation du musée dont l'enjeu est d'assurer l'usage efficace du patrimoine. C'est dire que la naissance du musée correspond à une mise en ordre de l'art et de son héritage, dans ses représentations institutionnelles et ses fonctions sociales.

2 Sur l'histoire des expositions d'art en Europe voir l'ouvrage encyclopédique de G.F. KOCH: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1967.

3 Cet article s'inspire de la nouvelle histoire de la production et du travail dans la France du XVIII^e siècle, notamment des ouvrages récents de William H. Sewell, William M. Reddy et Michael Sonenscher. Pour un tableau d'ensemble cf. Lenard R. BERLANSTEIN: "Working with language: the linguistic turn in French labor history", *Comparative Studies of Society and history*, 1991, 426-440.

I. Collections et politique au XVIII^e siècle

1. La formation d'un espace public de la peinture

L'examen des diverses représentations du Prince n'a pas ignoré le Prince collectionneur, bien différent du prince mécène ou 'patron'⁴. Mais l'historiographie hésite communément entre replier la collection royale sur le for privé - la contemplation jalouse, voire secrète - et l'identifier à une forme de propagande: deux termes également anachroniques. Car cette dispute traditionnelle sur le caractère semi-privé ou franchement public des collections royales oublie qu'à l'âge classique "il n'y a pas de public en dehors de la personne du roi"⁵. Leur 'publicité' découle du caractère public exclusif du roi, dans la mesure où toute information s'incarne alors dans le rituel d'une cérémonie⁶. Simultanément, ce que le prince déploie aux yeux d'un peuple convié ne sollicite que son acclamation.

La galerie à décors peints constitue le lieu par excellence de l'illustration monarchique⁷ tandis que la collection royale ressortit au patrimoine national: le cas de la Bibliothèque royale est à cet égard significatif⁸, et la représentation du cabinet du roi comme bien de l'Etat, objet d'une transmission réglée, ne faillit pas à la règle. Le comte de Caylus, ce tenant de la légitimité académique, en administre la preuve avec l'avertissement de son *Recueil d'Antiquités* qui exhorte "ceux qui rassemblent des monuments de les communiquer au public" au moyen d'un legs "au cabinet du Roy" destiné à "leur conserver une existence assurée et (à) les mettre à l'abri des accidents que ces sortes de collections éprouvent à la mort des particuliers"⁹.

Ce statut "public" de l'art satisfait à une exigence d'information pour laquelle la reproduction et la description des oeuvres sont des moyens légitimes de jouissance et d'étude: les moulages, les copies et la gravure, mais aussi la littérature artistique en général, fournissent une approche de

4 Cf. la démonstration de J. ALSOP: *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*, Londres, 1982, pp. 33-67.

5 R. CHARTIER dans *Histoire de la vie privée*, ss. la dir. de Ph. ARIES et G. DUBY, Paris, 1986, III, p. 166 et "Formation sociale et économie psychique: la société de cour dans le procès de civilisation", préface à Norbert ELIAS: *La société de cour*, Paris, 1985, pp. I-XXVIII.

6 Voir M. FOGEL: *Les cérémonies de l'information*, Paris, 1989 et, pour ce qui touche à la "réception", les remarques de R. CHARTIER "Culture populaire et culture politique dans l'Ancien Régime", dans K.M. BAKER ed. *The political culture of the old regime*, Oxford-New York, 1987, pp. 243-259.

7 A. SCHNAPPER: "The king of France as collector in the seventeenth-century", *Journal of interdisciplinary history*, XVII, 1, été 1986, pp. 185-202. Sur la galerie l'analyse classique de W. PRINZ: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, 1970.

8 S. BALAYE: *La bibliothèque nationale des origines à 1980*, Paris-Genève, 1988.

9 Pour une mise en contexte du personnage voir Th. CROW: *Painters and public life in Eighteenth-century Paris*, New Haven et Londres, 1985, pp. 116-117.

l'objet non moins convaincante que la vue directe - voire supérieure¹⁰ à celle-ci. La question de l'accès, *stricto sensu*, aux oeuvres originales ne revêt donc pas l'importance que nous lui attribuons aujourd'hui.

Parallèlement, la collection particulière, au sens contemporain du terme, n'existe pas encore. Car les "initiatives agréables de tel ou tel individu" relèvent, pour citer Norbert Elias, "des exigences vitales de la vie sociale": "s'y conformer était la condition *sine qua non* de la considération sociale, du succès dans le "monde", qui tenaient lieu de notre réussite professionnelle". C'est plus tard seulement que "tous les faits et gestes élaborés par la société de cour du XVII^e et du XVIII^e siècle, la danse, les formules de politesse, les coutumes de la vie mondaine, les tableaux dont on orne sa maison, (...) (ont) été intégrés dans la sphère privée"¹¹.

C'est qu'un "espace public" apparaît avec la mi-XVIII^e et les Lumières, qui, par opposition au concept traditionnel de "public" - le gouvernement - désigne un espace conçu classiquement comme "privé" - voir la définition de Kant. Cette sphère publique requiert une accessibilité générale des oeuvres, la suppression de tous les privilèges et l'élaboration de normes générales légitimant le propos critique¹². Son histoire, dans le champ de la peinture, tient en trois moments: la fondation de l'Académie, l'apparition de la critique, enfin la naissance d'une "opinion" à la veille de la Révolution. L'idée d'exposition de l'art est donc inséparable du statut et de la pratique du discours épидictique.

L'histoire de l'institution académique est bien connue¹³. L'Académie a la responsabilité du *Salon* qui, à partir de 1751, a lieu à un rythme bisannuel, les années impaires; il ouvre ses portes le 25 août, jour de la Saint-Louis, et dure, sauf prolongation, un mois. La fréquentation va de quinze mille visiteurs pour celui de 1759 à plus de trente cinq mille en 1781 (si l'on admet, estimations basses, qu'un visiteur sur deux à peu près achète

10 François-Bernard Lépicié, dans son *Catalogue raisonné des tableaux du roy, avec un abrégé de la vie des peintres, fait par ordre de Sa Majesté*, Paris, Imprimerie royale, 1752-1754, remarque: "comme tout le monde n'est pas à portée de voir des différents chefs-d'oeuvre... les Etrangers et nos neveux ne pourraient juger de quelques-uns de ces tableaux que sur des estampes, ou des descriptions écrites. Ce dernier genre de perpétuer les productions des grands Maîtres est, sans contredit, aussi nécessaire que l'autre, et doit lui être préféré à certains égards. Les récits parlent mieux quelquefois à l'esprit, du moins ils élèvent l'âme, ils échauffent le génie, ils enflamment l'imagination" (p. IX).

11 Norbert ELIAS: *La société de cour*, Paris, 1985.

12 Tout ceci d'après Jurgen HABERMAS et sa généalogie de l'espace public. Voir la mise au point historique de B. NATHANS: "Habermas's "Public Sphere" in the era of the french revolution", *French Historical Studies*, XVI, 1990, 620-44.

13 Le meilleur tableau d'ensemble demeure celui de N. PEVSNER: *Academies of art. Past and Present*, Cambridge, 1940.

l'Explication des peintures, sculptures et gravures...)¹⁴. C'est dire l'importance que revêt ce spectacle, véritable événement-monstre dans la sociabilité parisienne, bien au-delà du milieu "intellectuel" ou "artistique", - et l'enjeu crucial qu'il représente pour une monarchie protectrice des arts qui essuie alors ses premières attaques. Une telle exposition a en effet pour conséquence une large discussion des critères de réussite ou d'échec des artistes. Dès le milieu du siècle, un lobby d'inspiration parlementaire, dont Bachaumont fait figure de porte-parole, se pose en défenseur d'un grand art dévoyé par le goût détestable des financiers et de la Cour. Ces "connaisseurs" anti-rococo exercent la critique au nom du "public" puisqu'il s'agit de faire coïncider cette "opinion" avec celle de la "nation", concept-clef du champ politique¹⁵.

Leur propos répond à l'idée, devenue banale dans le champ de la curiosité, que la collection permet de juger l'amateur. Selon Mariette, "c'est dans le choix des ouvrages qu'un amateur fait connaître son discernement, et qu'il montre s'il a du goût ou s'il en est dépourvu. Son cabinet est, pour ainsi dire, un tribunal où on le juge sans miséricorde: les choses qu'il y a admises sont autant de témoins qui déposent pour ou contre lui"¹⁶. Cette discussion publique de la qualité des objets de collection évoque l'émergence d'une représentation sociale du collectionneur et de la légitimité de sa conduite. Vouloir l'appliquer tout uniment au monarque suppose que le tribunal de la nation est fondé à connaître du goût, de l'intelligence et du *connoisseurship* du roi.

Un opusculé qui fait figure de première critique de Salon, les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, témoigne exemplairement de cette mutation. Son auteur, La Font de Saint Yenne, entend légitimer la démarche critique par la volonté de "contribuer en quelque sorte à l'intérêt des auteurs et à la gloire de la nation"¹⁷. Ce

14 Voir les calculs de VAN DE SANDT dans R. MICHEL (ss. la direction de): *Aux Armes et at aux Arts! les arts de la Révolution française*, Paris, 1988.

15 Voir sur ces thèmes le recueil de K.M. BAKER: *Inventing the French Revolution: Essays on french political culture in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1990.

16 P.J. MARIETTE: *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750, t. I, p. 54.

17 Sur l'idéologie "parlementaire" de La Font voir ses *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province* (1754): "Un spectacle bien intéressant pour le public, ce sont les portraits de ces magistrats intègres et irréprochables, de ces ministres de la justice, qui tiennent sa balance dans un équilibre inébranlable aux offres de la faveur, et à celles de la fortune encore plus dangeureuse. Quelles images plus chères à tous les bons sujets que celles de ces hommes invincibles par leur fidélité aux lois et à leurs serments! ... de ces défenseurs vigoureux du bonheur des sujets, et du repos public par le maintien de l'ordre et des lois de l'Etat, et dont le violement ébranlerait les trônes...". Sur le Luxembourg cf. J. LARAN, "L'exposition des tableaux du roi au Luxembourg en 1750", *Bulletin de la société d'histoire de l'art*

compte rendu de l'exposition - quand jusque-là les visiteurs ne disposaient que du livret et d'articles plus ou moins officiels - est destiné à "faire apercevoir aux Auteurs leurs défauts, et les encourager à une plus grande perfection"; il renferme une censure sévère de la politique royale en la matière. Car "le moyen pour l'avantage le plus prompt et en même temps le plus efficace pour un rétablissement durable de la peinture serait de choisir (au Louvre) ou quelque part, un lieu propre à placer à demeure les chefs d'oeuvre qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, (entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles) inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir". Le double dessein de La Font - critiquer les peintures du Salon et restaurer l'Ecole française - manifeste clairement l'enjeu de la publicité de la peinture.

Mais au-delà de ce projet commun à toutes les élites, constitutif d'un espace de l'échange à propos de peinture, le critique¹⁸ inscrit son inspiration nationale dans un respect des hiérarchies et des valeurs profondément marqué par le concept judiciaire du politique défendu par le Parlement. Enfin, son intervention relève d'une esthétique "rétrograde", condamnée par Diderot, celle du "sens interne" du "sixième sens" des gens de goût, du "*je-ne-sais-quoi* cher à l'abbé Bouhours": l'inverse de l'expertise critique, de la discussion publique et argumentée¹⁹.

Le "premier peintre" Charles Coypel, s'il défend le privilège académique, se rend aux arguments de La Font en travaillant à une galerie en janvier 1750. Celle-ci devait remplir une double fonction: répondre aux exigences de conservation et fournir une exposition des maîtres propre à satisfaire le goût des connaisseurs comme à former les jeunes peintres²⁰. Ouverte au Luxembourg le 4 octobre 1750, deux jours par semaine, pendant trois heures, l'exposition ne s'adresse toutefois qu'à un "public" reconnu implicitement comme juge traditionnel par le monarque, selon l'image forgée par les parlementaires et leurs amis. C'est dans ce même but que le catalogue réclamé par La Font est entrepris par Lépicié. L'exemple

français, 1909, pp. 154-202; mise en perspective dans J.A. LEITH: "Nationalism and the fine arts in France, 1750-11789", *Studies on Voltaire*, 1972, pp. 919-937 et A. McCLELLAN: "The politics and aesthetics of display: museums in Paris, 1750-1800", *Art History*, VII, 1984, n°4, pp. 438-464.

18 Sur la critique cf. R. WRIGLEY: "Censorship and anonymity in eighteenth-century french art criticism", *Oxford Art Journal*, 1983, 6/2, pp. 17-28, et B. FORT: "Voice of the public: the carnivalization of Salon art in prerevolutionary pamphlets", *Eighteenth-century Studies*, 1989, "The French Revolution" edited by Lynn HUNT, pp. 368-394.

19 H. ZMIJEWSKA: "La critique des Salons en France avant Diderot", *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1970, pp. 33-45. Et J. CHOUILLET: *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, 1973, pp. 562-567.

20 Sur ce monde l'essai récent de J. CHATELUS: *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, 1991

de la galerie d'Orléans au Palais-Royal joue sans aucun doute un rôle important dans cet *aggiornamento*.

De nombreuses et spectaculaires restaurations affirment enfin l'intérêt royal pour ses richesses d'art. Les rentoilages de la *Charité* d'Andrea del Sarto et du *Saint-Michel* de Raphael, entre 1749 et 1751, ont valeur de manifestes: "les ouvrages des anciens maîtres seroient garantis de l'outrage des années et reprendroient une nouvelle vie"²¹. Les transferts de Robert Picault, même couverts du "secret" de l'atelier, inaugurent ainsi, avec la dignité nouvelle d'un métier, l'usage moderne des restaurations à des fins d'exposition publique. Sous tous ces aspects, le musée illustre un souci général du "matériel de l'art"²² ié, sans doute, aux polémiques sur les couleurs, l'encaustique, etc., mais aussi à la multiplication des écoles de dessin. Tandis que la foule ne cesse de grandir aux Salons, les savoirs de l'atelier ou leurs faux-semblants sont âprement discutés, et leur mobilisation s'impose au service de la conservation.

L'installation du comte de Provence au palais, en 1779, fait cependant fermer le musée l'année suivante pour entreprendre de nouveaux aménagements sur les plans de Soufflot. Ce premier musée ne pouvait plus, de toute façon, plaider efficacement la cause royale auprès d'un public "moderne" en voie de constitution. Au *Salon* une foule de libelles évoque alors le bénéfice de l'émulation - voire de la satire - pour les artistes et le progrès du goût. Diderot résume en deux formules cette conviction du siècle: "Plus de Salon; et le peuple privé d'un spectacle annuel où il viendra perfectionner son goût, en restera où il est. (...) Plus de Salon; plus de concurrence entre les maîtres, plus de cette rivalité qui produit de si grands efforts, plus de cette frayeur du blâme public". *Mutatis mutandis*, l'exposition des collections royales tient une partie semblable dans le débat sur les mérites ou la faillite des institutions.

2. L'imaginaire du Muséum

Le musée est en effet un élément de l'imaginaire éclairé à la fin du XVIII^e siècle. Le mot "musée" est synonyme de tout lieu d'apprentissage intellectuel supérieur - avec néanmoins un rapport quasi obligé à une collection d'oeuvres d'art, d'objets scientifiques, techniques, de pièces d'histoire naturelle... Il évoque un espace pédagogique parfait où la conviction

21 Pierre MAROT: "Recherches sur les origines de la transposition de la peinture en France", *Annales de l'Est*, 1950, n°4, pp. 249-250 et, plus général, A. CONTI: *Storia del restauro*, Milan, 1972, pp. 124-129 et 230-231: "dans un souci de modernisation administrative, d'Angiviller supprime, en 1775, le privilège du restaurateur unique et pose les bases de la restauration contemporaine: désormais le restaurateur devait être un spécialiste soumis à une sélection et non plus seulement un peintre; le secret des procédés était banni, les prix et les méthodes étaient contrôlés". C'était bousculer toutes les traditions du "métier" et amorcer la publicité des pratiques.

22 J. GUILLERME: *L'atelier du temps*, Paris, 1964, pp. 140-145.

du beau et du vrai s'opère par la simple vue d'un spectacle exemplaire: il suggère une libre socialisation des arts, de la science et de la vertu, protégée par un pouvoir bienveillant, sur le mode antique: il appelle un monument grandiose, un projet national, un temple de la nature et du génie universel... Sous ces trois aspects, les années 1770-1780 voient se multiplier les initiatives, officielles ou indépendantes: l'intérêt pour le musée devient décidément un enjeu social et politique autant que proprement esthétique²³.

Le terme lui-même recouvre une actualité diverse, qui renvoie au programme d'aménagement du Louvre, aux plans et discussions d'architectes qui lui sont plus ou moins liés, mais désigne aussi les collections d'Académies - provinciales plutôt que parisiennes, d'ailleurs - et surtout les récentes sociétés de culture et d'enseignement, également appelées *Lycées*, citées en 1783 par Louis-Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris*, comme des "établissements nouveaux". Ces "entreprises" culturelles à part entière, marquées par l'influence maçonnique, font appel au financement privé de souscripteurs pour échapper à la tutelle administrative. Dans sa dénonciation complaisante des travers contemporains, Mercier prédisait l'échec de ces "musées" juste apparus "parce qu'il y a trop peu de liberté dans notre gouvernement (...) et que la capitale a plutôt des goûts et des fantaisies qu'un amour réel et constant pour les sciences et les arts"²⁴. L'augure rangeait clairement ces établissements dans le camp de ce qu'on appellera plus tard la société civile, contre les institutions d'Etat, et les jugeait incompatibles avec le régime du privilège. L'interdiction prise à l'encontre de la *Correspondance générale sur les sciences et les arts* fondée par Pahin de la Blancherie et organisatrice d'une exposition rétrospective de l'Ecole française en 1783, semble lui donner raison. Mais la fortune même de l'idée de musée illustre la réalité d'une crise culturelle, issue de l'incapacité des structures sociales et intellectuelles à offrir des perspectives à des élites revendicatrices et à des entrepreneurs avisés. La meilleure preuve en est que l'Etat monarchique intègre cette représentation dans son dessein administratif de réforme.

Le comte d'Angiviller (1730-1809), nommé au début du nouveau règne à la Direction des Bâtiments, veut mener à bien un projet de musée au Louvre déjà caressé par ses prédécesseurs, selon une conception de l'art comme "instrumentum regnis" largement répandue²⁵. D'Angiviller an-

23 Cf. ma thèse de doctorat, *Le passé en Révolution*, Paris-I, 1989, 5 volumes, microfiches de l'Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille III, 1990.

24 Cité par H. GUENOT: "Musées et Lycées parisiens (1780-1830)", *Dix-huitième Siècle*, 1986, pp. 249-267, ici p. 251.

25 *Mémoires de d'Angiviller*, pp. 43-47 et 59-60. Voir aussi J. SILVESTRE DE SACY: *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du roi*, Paris, 1953 et J. ROUSSEL: *Rousseau en France après la Révolution 1759-1830*, Paris, 1972, pp. 277-279. Cf. H. VYVERBERG: *Historical pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge, 1965, pp. 110-120 et l'étude de référence de

nonce à l'Académie, en décembre 1774 et janvier 1775, son programme iconographique: la commande chaque année de "tableaux d'histoire et de statues dont le sujet sera les grands hommes français". L'ambition est de restituer au grand genre, qui "depuis quelque temps semble se négliger et s'affaiblir parmi nous", sa perfection de jadis. La série, d'intention patriotique, obéit à la rhétorique du "moment significatif": chaque sculpture illustre une attitude moralement et historiquement significative du personnage, longuement explicitée dans le livret du Salon ²⁶. Poursuivie régulièrement de 1776 à 1787 elle donna lieu à vingt-sept statues: "Les grands capitaines sont très nettement en minorité au profit des représentants des lettres et des sciences ("les sages de la Nation"). (...) Signe des temps, on admet même dans cet empyrée un "philosophe" contemporain, Montesquieu"²⁷.

L'inspiration rousseauiste paraît évidente. L'homme qui, selon Chamfort, déclarait volontiers à propos de Jean-Jacques: "Erit ille mihi semper deus" pouvait-il rester insensible à l'anathème jeté par le *Discours sur les sciences et les arts* (1750) sur les galeries ou les parcs à statues? L'entreprise veut mobiliser en ce sens l'*exemplum virtutis* au nom d'espérances morales et politiques: "Quel plus digne emploi pour les Arts que cette espèce d'association à la législation des moeurs. En voyant ces images déjà antiques, nos neveux rougiront peut-être, au milieu de tant de titres, de se trouver si peu de pairs; ils s'efforceront de mériter un jour une place parmi eux, et l'âge du Roy lui permet l'espoir de jouir peut-être du spectacle de ces hommes nouveaux qui seront son ouvrage"²⁸. Le musée témoigne ainsi de l'apparition d'une représentation administrative de l'art. Il évoque, au-delà de l'"habileté" d'un grand serviteur, l'horizon régénérateur d'une "pensée gestionnaire et utopique"²⁹ commune à la république des Lettres.

Le *genus demonstrativum* s'identifie ici à la manifestation de la vertu et du beau, afin, déjà, de "persuader ceux qui pensent comme vous"³⁰ ;

A. BOIME: "Marmontel's Bélisaire and the prerevolutionary progressivism of David", *Art History*, vol. 3, 1, 1980, pp. 81-101.

26 L'article essentiel est celui de F.H. DOWLEY: "D'Angiviller's *Grands Hommes* and the significant moment", *Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 259-277.

27 Cf. F. SOUCHAL: "Situation de la sculpture en France en 1778", *Dix-Huitième Siècle*, n° 11, 1979.

28 Pour N. BRYSON la commande de d'Angiviller montre "the idea of the art as propaganda in all its disconnection from neo-classicism and almost from any style. All the styles are equivalent, because pedagogic concerns take precedence over stylistic ones" (*Word and Image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981, p. 215).

29 Daniel ROCHE: *Les républicains des Lettres*, Paris, 1988, p. 10.

30 On fait ici référence à H.U. GUMBRECHT: "Persuader ceux qui pensent comme vous, les fonctions du discours épideictique sur la mort de Marat", *Poétique*, n° 39, qui analyse la manière dont le dire partisan devient faire, permettant un contrôle de l'avenir, au sein du processus révolutionnaire. Dans cette constitution d'une

l'établissement s'inscrit dans des projets de réforme gouvernés par l'idéal d'un "consentement reposant sur l'information". Il incarne de manière exemplaire ce lieu de raison - étranger à l'anarchie croissante du monde "artiste" parisien et à la prolifération des images, comme à l'espace confiné du corps académique - où les oeuvres auront l'insigne responsabilité - liée à leur privilège de publicité - d'illustrer "quelque traité de morale publique" (J. Locquin). A un moment où, au Salon, le moindre compte rendu souligne rituellement combien le spectacle des visiteurs est divers (Louis-Sébastien Mercier y relève à plaisir l'évidence des contrastes sociaux et culturels), le muséum répond enfin à un idéal de partage des "principes" dans les coeurs.

Cette institution suppose en effet un public pénétré d'avance de certitudes morales, sur le mode d'"une politique franche et publique" qui est, indissolublement, "une politique sans passions, ni factions, ni conflits".³¹ Le musée épédiclique de d'Angiviller, occasion de célébrer les arts et de louer leurs productions, offre la meilleure image de publicité de l'opinion rêvée par l'époque, à la fois "cour d'appel abstraite" et "expression paisible de la raison publique" (François Furet). Son dessein d'énonciation exige une aire sociale qu'il s'agit de susciter - et de contenir - par la virtuosité du spectacle, l'éclat de la mise en scène. Mais le ressort épédiclique ainsi mobilisé, assimilable à la séduction d'une rhétorique, au brillant d'un discours, est facteur d'angoisse³².

opinion publique la "machine" du duc d'Orléans a sans doute joué un rôle important mais encore mal connu: G.A. KELLY "The machine of the Duc d'Orléans and the new politics", *Journal of Modern History*, 51, 1979, pp. 667-684. La galerie d'Orléans contribue, dans le milieu de la jeune peinture, à cette influence: le souvenir ému de son apprentissage de la peinture gr[^]ce à cette collection libéralement ouverte, évoqué bien plus tard par Alexandre Lenoir auprès de Louis-Philippe est sans doute davantage qu'une flagornerie intéressée (Archives Louvre, Z 62). Voir aussi M. OZOUF: "L'opinion publique" dans K.M. BAKER ed. 1987, op. cit. p. 422 et 425 et son article "Esprit public" dans F. FURET et M. OZOUF éd.: *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, 1988, pp. 711-720.

31 F. FURET, *La Révolution, 1770-1880*, Paris, 1988, p. 35.

32 Le genre occupe une place singulière dans la rhétorique générale. Selon les propos de Lawrence W. Rosenfield, les spécialistes "trahissent un certain malaise lorsqu'ils évoquent la catégorie de l'épédiclique. Beaucoup la recensent d'abord comme l'une des formes antiques de l'adresse publique, puis passent rapidement aux genres délibératif et judiciaire, donnant l'impression que l'épédiclique est un fourre-tout destiné à rassembler tous les discours qui ne peuvent convenir nettement à l'une des deux classes majeures. Les discours épédicliques sont caractérisés par des démonstrations cérémonielles ou rituelles, des exercices joueurs de virtuoses du genre". Au-delà des impératifs "sérieux" des deux genres traditionnels, l'épédiclique témoigne d'un côté festif du discours qui peut se révéler gratifiant ou menaçant, angoissant, à la manière du procès du don et de l'échange (D. LA CAPRA: "Rhetoric and History", *History and criticism*, Ithaca, 1985, p. 39).

De la censure à priori à l'attente confiante, le musée, dont les préparatifs avaient ému l'opinion, provoquait un très large intérêt. Or "la discussion sur l'opinion publique se mène en France à l'intérieur d'une religion de l'unité"³³. Tant il est vrai que le tribunal de l'opinion, impersonnel et anonyme, rend son verdict sous forme d'une "révélation progressive de la raison": "céder à l'évidence, c'est ne pas céder, puisque personne ne se refuse à la vérité". Quand La Font disait déjà, dans ses *Réflexions sur la peinture*, que le public, "dont les jugements sont si souvent bizarres et injustes par leur prévention ou la précipitation, se trompe rarement quand toutes les voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit" (p. 2-3), un critique de Salon (Carmontelle?) affirme d'emblée, en 1783, que ce guide est le plus sûr: "les opinions uniformes de la multitude l'emporteront souvent chez moi sur l'opinion de l'artiste".

3. Le champ politique et la représentation de l'opinion publique

Or, simultanément, la décennie 1770 connaît "une série de tensions qui peuvent être considérées (en termes parsoniens) comme autant d'aspects de la différenciation du politique au sein de la communauté sociale"³⁴. La critique du régime revêt alors différents enjeux selon l'aspect qu'elle privilégie dans l'autorité royale: la justice, la raison, la volonté. La vision judiciaire place sa confiance dans les magistrats, afin de prévenir l'arbitraire, restreindre le pouvoir administratif, restaurer les droits de la nation. Turgot personnifie commodément - avec plus que des nuances, certes - la confiance dans une autorité de la loi identifiée à celle de la raison, exercée selon des normes universelles, avec le soutien de l'opinion, une fois celle-ci informée. Les tenants du troisième courant privilégient l'idée de "nation constituante" à la Sieyès, et le principe de droits du citoyen.

Dans ces conditions, la question de la publicité des collections royales est intimement liée aux représentations concurrentes de l'opinion publique et de l'intérêt national. L'arrivée aux affaires, avec son ami Turgot, de d'Angiviller a symbolisé le triomphe de la modernité administrative. Dans ses *Lettres à la Margrave Caroline-Louise de Bade sur les Salons...*, l'un de ses représentants éminents, Dupont de Nemours, déplorait en 1773 qu'il en soit "de nos artistes comme de nos gens de lettres, comme de nos négociants, et même comme de nos grands propriétaires. On trouve assez de talents séparés, assez de lumières isolées, trop peu de secours mutuel, presque point d'esprit public. (...) Un bon gouvernement qui multiplierait

33 M. OZOUF: "Opinion publique" dans F. FURET et M. OZOUF (ss. la direction de): *Dictionnaire critique de la Révolution française*, op. cit.

34 K.M. BAKER: "French political thought at the accession of Louis XVI", *Journal of Modern History*, 50, juin 1978, pp. 279-303. La thèse est reprise dans l'introduction à *The political culture of the Old Regime*, op. cit., pp. XI-XXIV et surtout à l'article "representation", *ibid.*, pp. 469-492. Sur le rapport des Parlements à la représentation cf. E. SCHMITT: *Repräsentation und Revolution*, Munich, 1969, pp. 89-113.

les richesses, qui ferait respecter la justice et le droit de chacun dans les lois relatives à leur distribution, à leur partage, à leur reproduction, et qui instituerait une bonne éducation morale et politique, porterait naturellement les arts à un degré de supériorité (...) qui ne peut être deviné que par quelques philosophes et par les souverains bienfaisants”.

Six ans plus tard, le Salon de 1779 lui fournit l'occasion d'applaudir l'apparent succès de ses vœux: “L'impression de cette dépense tournée vers des compositions d'une espèce noble est déjà sensible sur toute l'Ecole française.” Il félicite d'Angiviller “d'orner la grande Galerie du Louvre, où l'on veut rassembler un jour l'immense quantité de superbes tableaux qui existent, ignorés, dans les garde-meubles des diverses maisons royales et qui ne sont pas nécessaires à la décoration de ces maisons, (...) (de tableaux d'histoire): c'est un emploi fourni à ce genre de travail que la grandeur des palais d'Italie a fait naître, que la construction un peu mesquine de nos églises modernes avait fait négliger et dégénérer”. Et de conclure à l'intention des artistes: “Avant tout soyez clair, il ne faut pas qu'un tableau soit une énigme”³⁵. Le muséum est donc expressément tenu pour l'occasion (et le lieu) d'un programme iconographique d'Etat. Le porte-plume de Turgot reconnaît pour enjeu de l'entreprise la réussite d'une administration générale de l'art - dont les principes seraient d'encourager la grande peinture, de mobiliser la collection royale à des fins utiles, de définir, enfin, une pédagogie politique de l'image.

La même année 1779, Bachaumont suggère, en revanche, à un d'Angiviller que le milieu parlementaire n'apprécie, évidemment, guère (le continuateur des *Mémoires secrets* évoque ce “petit ministre”), une politique toute différente, où le musée incarnerait, symboliquement, une légitimité extérieure et supérieure à l'administration: celle des chefs-d'oeuvre de la tradition, à respecter comme tels, sans les mettre autoritairement au service de la monarchie. “En continuant à développer aux yeux du public les richesses immenses en ce genre, entassées dans les divers palais de nos rois, qui y restent inconnues, s'y gâtent et y dépérissent, on ferait éclore plus de talents qu'en répandant une somme modique, accordée d'avance à la faveur, sans qu'on sache si le talent la méritera”³⁶.

Enfin les critiques “démocrates” du Salon, qui privilégient l'idée de volonté nationale, affirment parler au nom du public et revendiquent leur liberté de ton à l'égard tant de la faveur monarchique que de la “cascade des mépris” de castes. *La Patte de velours* (1780) et *Le Triumvirat des Arts* (1783), attribués à Carmontelle, soutiennent que “l'extrême liberté donnée chez les Grecs à la critique populaire” est “ce qui a contribué le plus à les

35 “Lettres de Du Pont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade sur les Salons de 1773, 1777, 1779”, *Archives de l'Art français*, t. 2, p. 15 et pp. 65-66.

36 BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, t. XIII, p. 232; voir la thèse d'A. BECQ: *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Lille, 1984, p. 887.

rendre supérieurs à toutes les nations de l'univers"³⁷. En un mot, pour tous, le Louvre manifeste le décret administratif d'immortalité: rude défi, qui témoigne du goût pour la représentation des jugements de la postérité, illustré notamment par le succès des dialogues des morts, et dont les panthéonisations et dépanthéonisations ultérieures donneront toute la mesure.

II. L'échec du Louvre monarchique

1. Les lectures traditionnelles

Les diverses tentatives de transformer les collections royales en musée public ont ainsi profondément marqué la vie intellectuelle pré-révolutionnaire. Au point qu'un bon connaisseur de l'intelligentsia (haute et basse) parisienne, Meister, anticipant nos modernes considérations sur les "intellectuels frustrés", fera de l'échec du Louvre royal des années 1780 l'une des causes de la chute du monarque: "M. d'Angivilliers (sic) aurait pu faire achever il y a plus de dix ans le nouveau muséum, projeté déjà sous le ministère de l'abbé Terray. Qui sait même si ce muséum, exécuté avec toute la magnificence dont l'entreprise était susceptible, n'eût pas sauvé la monarchie, en donnant une idée plus imposante de ses vues et de ses moyens, en distrayant beaucoup d'esprits inquiets, en attachant davantage aux faveurs de l'Ancien Régime et les lettres et les arts et tous ceux qui les cultivent et tous ceux qui les aiment"³⁸.

Pour singulier qu'il paraisse quant à la causalité révolutionnaire (mais il dit bien, à l'arrière-plan du débat, la conviction sensualiste), le propos inaugure une polémique interminable sur les raisons du fiasco muséal. Le diagnostic banal évoque une paralysie bureaucratique, la plaie d'argent, en insistant *a contrario* sur l'avancement des préparatifs, l'achat des tableaux, la commande des cadres, etc. - bref, la continuité d'un dessein centralisateur et étatique. Contre cette vulgate de l'effort impuissant, puis brisé, et de l'entreprise récupérée, Eugène Despois, dans un panégyrique des "fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention", intitulé par antiphrase *Le vandalisme révolutionnaire* a plaidé, en 1868, l'aberration, voire la provocation (involontaire?): "Louis XVI, en 1785, fit enlever du Luxembourg le premier musée français et même la galerie de Rubens, qui y était toujours restée: le tout fut transporté ou retransporté à Versailles. Il semble qu'en tout, dans les petites comme dans les grandes choses, ce malheureux prince eût l'idée fixe de faire désirer la Révolution par ceux-mêmes qui semblaient le moins disposés aux idées d'indépendance et de révolte".

³⁷ cité par R. WRIGLEY, art. cit., *supra*.

³⁸ H. MEISTER: *Souvenirs de mon dernier voyage à Paris (1795)*, édition Usteri et Ritter, Paris, 1910, p. 177.

L'épisode a ainsi été mobilisé, depuis le siècle dernier, par la polémique générale à propos de la Révolution, chaque camp s'attribuant le bénéfice de cette initiative symbolique de partage des jouissances; les uns soutiennent que l'Ancien Régime avait libéralement ouvert ses collections et que le musée était un vieux projet de la monarchie, les autres que la Révolution offrit seule au public les chefs-d'oeuvre du patrimoine national. L'histoire du Louvre s'est trouvée ainsi subordonnée à un enjeu "généalogique" qui détermine par avance les questions et les réponses.

Posée en ces termes, qui recoupent un débat bicentenaire sur la Révolution, aux connotations plus ou moins moralisatrices, la question n'a aucune chance d'être résolue. Au-delà des invectives, le plus significatif est en vérité la commune incompréhension des événements que manifestent ces thèses en apparence contradictoires. L'échec muséal des années 1780 n'y est jamais conçu comme le fruit des doutes, soupçons, inquiétudes... sur le statut et l'image de l'établissement: il en devient proprement inexplicable. Tout se passe comme si la place du musée public dans notre représentation de l'art interdisait d'envisager non sa destruction, que recommandent maintes avant-garde de ce siècle, et qui participe de la même sacralité, mais son caractère historique.

2. Une administration bloquée

Le penser comme élaboration intellectuelle, *innovation* datée, impose, en revanche, de considérer à neuf les explications traditionnelles de l'échec du Louvre monarchique. La difficulté pécuniaire, régulièrement invoquée, n'est pas déterminante, sans être pour autant négligeable: d'Angiviller bénéficiait de son amitié avec Turgot, puis de relations - moins étroites, certes, mais attestées - avec Necker. Il écrivait lui-même, dans un mémoire au roi de 1788, que le retard de la Grande Galerie provenait surtout de la diversité des opinions quant à son architecture et son éclairage. Pour tout dire, "on se demande si d'Angiviller eût choisi même s'il avait eu des fonds illimités"³⁹.

La prudence du Directeur des Bâtiments, finalement paralysé par le souci de réunir tous les suffrages, ne peut pourtant pas s'expliquer par la procrastination d'un homme au tempérament, à l'inverse, particulièrement "autoritaire" (J. Locquin). Tout se passe comme si l'interminable réflexion sur la mise en scène muséale avait épuisé l'administration. Processus apparemment banal, que vérifient les reproches encourus et les délais subis par tel ou tel monument de l'Ancien Régime. Car les libelles et mémoires d'architectes ou d'autres spécialistes ne sont pas une originalité de l'entreprise muséale. Cette passion argumenteuse se rencontre aussi bien à

39 Conclusion de J.L. CONNELLY, *The movement to create a national gallery in France*, Ph. D. University of Kansas, 1962, pp. 272-278.

propos de la Sainte-Geneviève de Soufflot que de la "machine à guérir" qu'est l'hôpital moderne.

Mais, en l'occurrence, rabattre l'échec sur les aléas communs à tout grand projet revient à négliger le statut de l'exposition publique sous l'Ancien Régime. Par exemple, si d'Angiviller s'emploie à faire respecter le monopole académique contre toutes les tentatives d'expositions particulières, c'est que "l'exposition au Louvre des ouvrages des peintres et des sculpteurs de l'Académie Royale de peinture est une espèce d'adoption qu'elle en fait, et une sorte de déclaration au public qu'elle les a jugés suffisamment bons pour les exposer à ses regards"⁴⁰. L'idée de muséum national engage, à fortiori, la responsabilité du roi devant l'opinion, qui place la peinture au sein d'un espace de la vertu civique. Un tableau exposé y sera, pour ainsi dire, un tableau officiellement avoué.

Toujours d'Angiviller insiste sur la destination du musée en faveur du public, écrivant par exemple dans un *Mémoire* du 15 avril 1786 que "les ordres généraux de Sa Majesté pour l'enrichissement de Sa Collection de tableaux et du muséum projeté en faveur du public ont déterminé les acquisitions...". Ou mieux encore dans un *Mémoire* au roi du 2 novembre 1788: "Il est impossible (que l'opération) n'obtienne pas un applaudissement universel puisqu'elle sera pour le public le gage d'une jouissance sur laquelle il n'est qui que ce soit d'indifférent parce qu'on la mesure sur l'intérêt général de la gloire nationale". En témoigne l'appel direct adressé aux "lumières" de la société civile: en février 1786, parallèlement au débat, à l'Académie d'architecture, sur le meilleur éclairage, d'Angiviller reçoit un mémoire anonyme sur la question. On le voit alors demander aux auteurs, dans le *Journal de Paris*, d'en conférer avec lui et un entretien a lieu en mars. Tout cela évoque l'invitation formulée en 1788 au monde savant à propos de l'organisation des Etats Généraux⁴¹.

Mais loin de s'identifier à une opinion paisible, cour d'appel raisonnable devant laquelle plaider la cause gouvernementale, le public réel du Louvre menaçait de rejeter la leçon que son promoteur voulait illustrer: l'horizon d'un apogée des arts, grâce à la renaissance du goût officiel. A la mévente des tableaux trop critiqués au Salon, dont les peintres, mécontents de cette insécurité nouvelle, excipaient pour tenter d'interdire le débat risquaient de répondre, une fois exposée au musée, une dévaluation de la collection

40 Correspondance du 6 juillet 1775, citée dans *Diderot et l'art de Boucher à David, les Salons 1759-1781*, Paris, catalogue d'exposition (M.C. SAHUT et N. VOLLE commissaires), 1984-1985, p. 84.

41 Plus généralement, sur cette question de l'appel au public, cf. le bilan de D.A. BELL: "Lawyers into demagogues: chancellor Maupeou and the transformation of legal practice in France, 1771-1789", *Past and Present*, n° 130, 1991, pp. 107-141.

royale et, plus sûrement, des comparaisons peu flatteuses pour les commandes en cours⁴².

Pour le milieu plus ou moins souterrain des critiques, le nouvel établissement devait exhorter à agir, le cas échéant en manifestant la crise des arts; le contraste qui y éclaterait entre leur grandeur de jadis et leur faiblesse ou leur insignifiance présentes fournirait le meilleur aiguillon à la réforme espérée⁴³. Toute une rhétorique de la dégénérescence (nobiliaire en particulier) pénètre les libelles prérévolutionnaires et une décadence de l'art s'annonce régénératrice quand "le mesmérisme met à la mode le terme de crise pour désigner la concentration d'énergie qui provoque un redoublement homéopathique du mal et la guérison"⁴⁴.

3. Le Musée et la crise de définition de l'art

Dans cette perspective, l'idéal du muséum, qui s'inscrit dans le débat général sur le déclin de la grande peinture et les moyens de la faire revivre, manifeste la crise des institutions dans leurs deux fonctions principales: le tri des talents et la formation des artistes. Le premier est menacé par la concurrence objective d'un marché de la peinture en voie de constitution au sein de la société civile; la seconde pâtit du discrédit de l'institution académique et du soupçon régulièrement porté sur la légitimité de ses distinctions.

Tandis que l'Etat monarchique propose un système de valeurs fondé sur la patrie, au service d'une réforme éclairée de la grande peinture nationale, la possibilité s'offre à certains artistes d'une carrière en dehors des contraintes académiques, grâce à l'individualisme collectionneur⁴⁵. Certes, chez les praticiens "éclairés" et leurs conseillers, la prééminence du "sujet à traiter" demeure⁴⁶. Mais le goût des petits formats - spécifiquement des

42 D'Angiviller pâtit de rumeurs, dont l'historiographie a gardé la trace: "Le comte d'Angiviller, intendant des bâtiments, fut soupçonné de s'opposer à la vente des maisons royales abondonnées, comme Vincennes ou Blois, pour en tirer profit; son département était bien propre à l'enrichir; il passait d'ailleurs pour spéculer (...) dès qu'une occasion se présentait" H. CARRE: *La noblesse de France et l'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, 1920, p. 256.

43 Voir le projet retrouvé dans les papiers d'E.L. Boullée d'un "Museum français": *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, Paris, Grand Palais, 1989, catalogue d'exposition, tome I, n°254, p. 183. Mark K. DEMING l'a rendu récemment à Lubersac de Livron dans "Louis XVI en l'île. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime", *Revue de l'Art*, n° 83, 1989, pp. 86-92.

44 Formule empruntée à M. DELON: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, 1988, p. 226.

45 Cf. l'analyse exemplaire de M.D. SHERIFF: "For love or money? Rethinking Fragonard", *Eighteenth-century Studies*, vol. 119, n°3, 1986, pp. 333-354.

46 Cf. le panorama procuré par la *Revue de l'Art*, n°40-41, 1978, p. 5 et A. BECQ: "Artistes et marché", dans J.C. BONNET éd. *La carmagnole des muses: l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, 1988, pp. 80-87.

Flamands - et toute l'évolution du collectionnisme parisien de la seconde moitié du XVIII^e siècle témoignent d'une mutation essentielle dont le marchand-expert est l'acteur principal.

"Vers 1750-60, la littérature spécialisée des catalogues change de caractère: les tableaux sont décrits avec plus de soin, le nom de leur auteur est indiqué, ainsi que leur titre, et leur valeur monte"⁴⁷. Le marchand brigue l'entrée dans la République des Lettres: le personnage de Le Brun en témoigne. Son ambition, en l'occurrence, va au-delà du *connoisseurship*: elle est d'intervention directe dans la vie artistique. Car en 1787 Le Brun fait construire une salle d'exposition à éclairage zénithal, rue du Gros-Chenet, qui deviendra très vite célèbre; offrant symboliquement ce lieu aux jeunes peintres qui ne disposaient que de la place Dauphine pour y exposer une fois par an, il affirme qu'il "pourra servir en quelque sorte de dédommagement aux élèves et aux amateurs jusqu'à ce que le superbe Muséum du roi étale un dépôt permanent et constant"⁴⁸. Du reste son architecte, Raymond, fait visiter l'endroit à Guillaumot et à divers collègues afin qu'ils s'en inspirent pour le Muséum. Mais ce sens aigu de la réclame professionnelle n'emporte pas l'adhésion de tous.

Raillant les prétentions de la marchandise, une littérature "éclairée" oppose complaisamment des propriétaires incultes et des visiteurs savants - et revendicatifs. Le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Watelet et Lévêque (1788), à l'entrée "Cabinet de tableaux", stigmatise le charlatanisme des marchands et l'ignorance des acheteurs et fait l'éloge, à l'inverse, de cabinets idéaux "ouverts non seulement aux artistes, mais à tous ceux qui veulent réellement s'instruire, sans acceptions d'état", disposés "avec une sorte de méthode", bref, d'"écoles dans lesquelles les amateurs peuvent prendre des notions, les artistes faire des observations utiles, et le public recevoir quelques premières idées justes". Les "Rousseau du ruisseau" multiplient les dénonciations d'un "grand renfermement" des arts à la fin du siècle, doublé d'une instabilité des fonds malcommode à l'intellectuel comme au praticien; l'ampleur inédite du marché serait due à la vanité de faiseurs de cabinets qui cèdent à la mode en achetant des "magasins" de marchands. Les "véritables" connaisseurs s'opposent ainsi au charlatanisme intéressé d'experts fripons. C'est dans cette ambition que le ministre Roland tentera de faire du Louvre un instrument de la reconquête du *connoisseurship* par les artistes et, spécifiquement, de la régénération du vocabulaire des arts, dégradé, voire usurpé par les usages mercantiles. Le musée s'inscrit alors

47 G. EMILE MALE: "Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813)", *Paris et l'Île de France*, 1956, p. 375; à compléter par C.B. BAILEY: "Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire", *Revue de l'Art*, 63, 1984, pp. 35-46.

48 Voir la très fine analyse de C.B. BAILEY: "Conventions of the eighteenth-century cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's *La première idée de la curiosité*", *Art Bulletin*, LXIX, 1987, 3, pp. 431-447.

dans la lutte générale contre l'abus des mots, menée par exemple par Urbain Domergue.

C'est dire que la demande de musée est moins une revendication d'accès aux chefs-d'oeuvre du passé que la conséquence de l'insatisfaction générale devant le statut traditionnel de l'art et des artistes. Non seulement la "publicité" traditionnelle n'est plus comprise, mais surtout l'inutilité apparente des collections royales offense la raison. C'est un effet du climat d'utilité qui définit les Lumières, comme de la promotion des valeurs du mérite sur celles de la tradition. Les palais du Prince ne répondent pas aux fins didactiques et nationales désormais de rigueur; et le désordre des Salons, où les commandes d'Etat sont écrasées par le nombre de toiles de "genre", témoigne cruellement de l'absence d'exposition efficace.

Parallèlement, la liberté du génie une fois tenue pour responsable des progrès de la peinture, comme l'affirment maints articles de l'*Encyclopédie*, l'étude des collections peut se substituer à la formation académique. Ainsi l'idée d'un musée au service de l'art de l'avenir commence-t-elle à s'imposer. La Commune des Arts (dont David fait partie), dans son *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une Ecole nationale des Beaux-Arts.*, réclamera, en 1791, contre l'enseignement convenu, "un musée, où l'élève pourra étudier non seulement des antiques mais les grands peintres des différentes écoles"⁴⁹. Le musée, ainsi, figure l'utopie d'un enseignement exempt des routines d'un maître, car puisé directement aux chefs-d'oeuvre. De ce point de vue, le musée est une expression de la dynamique de l'atelier.

Car la représentation d'artistes délivrés à la fois du système marchand et de l'organisation en corps qui déterminent traditionnellement leur position (peintre de genre ou d'histoire, académicien ou non...) exige un espace où leurs oeuvres puissent s'exposer isolées de la commande ou de l'impératif institutionnel. L'image d'un tel lieu, où vaut seulement le résultat, l'oeuvre, et non le statut du peintre, l'intrigue ou le marché - où se rendent, en bref, des arrêts authentiques - suggère celle, familière aux contemporains, d'un Elysée. Là seulement, en effet, la postérité se prononce, et triomphe des intérêts et des manigances de cliques. La proposition d'un Watelet, puis, ultérieurement, de Paillot de Montabert, de placer des tableaux anciens au Salon pour mieux reconnaître la valeur réelle des modernes relève de cet idéal. L'artifice du grand maître qui juge les productions actuelles sur le mode du dialogue des morts est du reste utilisé dans la critique de Salon:

49 "Les tableaux seroient classés de manière à pouvoir comparer les différentes écoles entre elles, et à faire connaître leurs différens âges et leurs progrès". Voir les commentaires d'A. SCHNAPPER: "La peinture française sous la Révolution", *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogue d'exposition, Paris, 1974, p. 106.

L'Ombre de Rubens au Salon de 1787 met en scène un Rubens descendu des nuées pour expertiser le faire de ses successeurs.

Si la nouvelle représentation de la peinture se définit négativement - contre la sphère marchande et le despotisme académique, tous deux corrupteurs - elle dessine, positivement, une libre émulation des talents et appelle une efficacité sociale de leurs productions dont le Muséum doit fournir l'espace idéal. Cette image très largement partagée est sans doute profondément liée à la spécificité "didactique" et officielle de la grande peinture française - mais aussi au moment néo-classique. Car le musée incarne "la destination idéale des oeuvres d'art (...) quand le dernier style européen universel de la fin du XVIII^e siècle - l'obéissance à l'antiquité comme norme générale - figure l'ultime enchère pour un art vraiment officiel et public"⁵⁰. La nostalgie de galeries antiques, à la fois réformatrices des moeurs et inspiratrices du goût, esquisse en guise de musée, un espace politique, mais sans politique.

III. Le musée révolutionnaire

1. Des incertitudes du classement à la science sociale de l'art

La muséologie révolutionnaire s'attache d'abord à transfigurer l'héritage du passé en illustration des valeurs présentes et en matériau de leur perpétuation: la jouissance des oeuvres procure à chacun un sentiment d'appartenance à l'humanité, confondue avec la patrie de la liberté. De ce point de vue, c'est sous le règne éphémère de la volonté générale que le muséum de d'Angiviller paraît triompher à posteriori. Les projets de temples-musées, ornés, à l'antique, d'icônes républicaines, semblent droit sortis du dessein avorté de l'administration éclairée de Louis XVI. Ils illustrent le refus de l'art-marchandise au profit d'une image abstraite de l'art, identifiée à la vertu et au talent, bref aux principes. Ces lieux de la vertu civique mêlent étroitement l'orthodoxie esthétique et la conformité politique. La hantise des factions, toujours secrètement intéressées, qui menaceraient l'unanimité de l'opinion publique au profit de telle école, de telle mode, gouverne l'administration du muséum. Il est en effet impossible d'envisager une opposition aux arrêts rendus par une institution assimilée à la postérité. Le musée soupçonneux de l'an II est bien l'héritier du rêve d'efficacité entretenu par l'imaginaire d'Ancien Régime.

L'établissement affronte la question pendante de la disposition des oeuvres dans les mêmes termes que ceux de d'Angiviller: il s'agit de mobiliser, à des degrés bien sûr divers, par le cadre ou la méthode d'exposi-

⁵⁰ H. BELTING: *The end of history of art?*, (Munich, 1983), Chicago et Londres, 1987, p. 45. Bref, "qu'est-ce que le rôle de l'antique en cette époque révolutionnaire sinon une tentative de fixer le beau, de s'ancrer contre le courant, d'éliminer les variations de styles?" R.G. SAISSSELIN: "Néo-classicisme, discours et temps", *Gazette des Beau-Arts*, 1979, 2, p. 23.

tion, des oeuvres dont on craint toujours la leçon insuffisante ou ambiguë. C'est autant l'avis de Roland que d'un "davidien" comme Paillot de Montabert qui donnera une formulation achevée de cet idéal: il faut "rapprocher, réunir, exposer ensemble des qualités ou des conditions qui ne se rencontrent que par hasard et chez des maîtres de différents âges et de différentes écoles. C'est donc l'art qu'il faudrait montrer et non les maîtres; ce sont les grandes parties de l'art qu'il faudrait spécifier par des exemples désignés, et non les écoles qu'il importerait de classer et de mettre en évidence". Bref, "en confondant les écoles, les noms, les pays, on éclaircirait la méthode, les caractères, et les lois de l'art". Différentes salles seraient consacrées respectivement aux "tableaux excellents par la composition", aux "tableaux qui se recommandent par le dessin", à ceux "dans lesquels le coloris est la partie dominante", ensuite à ceux qui "se distinguent par le clair-obscur", enfin à ceux "qui sont remarquables par la touche". Une subtile hiérarchie réglerait ensuite les détails de chaque division. Cet espace uniforme, régi par la seule valeur en soi du tableau, sans considération à la limite, du maître, est celui du concours anonyme de l'an II. Le champ littéraire connaît avec Condorcet notamment, une doctrine similaire, hostile à la reconnaissance du droit d'auteur par exemple, au nom de l'exigence d'un pur échange des idées.

Cependant, le musée figurera *de facto* le procès historique: après Thermidor surtout, la mise en perspective des toiles répond à une généalogie des productions *via* la géographie des écoles. Simultanément, dans les concours, le retour aux critères traditionnels du corps académique est patent. Conformément à l'expertise légitime du marché, les musées du Louvre et des Petits-Augustins s'attachent à la biographie du peintre, à l'évolution de sa production, à sa situation dans l'histoire de l'art, à sa représentativité, etc. D'après Lenoir, conservateur du musée des monuments français ouvert en 1795, il faut "classer les monuments selon leurs époques, en suivant la ligne de démarcation que la nature a tracée elle-même. (...) En observant ce classement chronologique pour l'arrangement des Musées, ils deviennent naturellement une école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d'imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendants du dessin ont successivement passé"⁵¹. Un même usage pédagogique du panorama rétrospectif comme sociologie des erreurs et réussites de l'art inspire les *Notices* rédigées par l'administration du Louvre.

Ainsi, loin de ne fournir que des modèles pour les artistes, les chefs-d'oeuvre sont autant d'allégories morales pour instruire sur le juste et l'injuste des sociétés. Le musée qui les exhibe doit édifier, en chaque citoyen, le législateur des arts. Il présente les époques révolues comme des dévia-

⁵¹ A. LENOIR: *Musée des monuments français*, Paris, 1806, p. 36 et *Musée Napoléon. Notice des tableaux des Ecoles française et flamande (...) et des tableaux des Ecoles de Lombardie et de Bologne*(...), Paris, 1801, p. II.

tions provisoires de l'art (des erreurs de goût, des fautes d'artistes dues à des régimes ignorants ou malfaisants), qui prouvent combien la raison et le talent, valeurs permanentes, ont été jadis brimés ou combattus. C'est que le musée révolutionnaire est le musée des Principes (de l'art, de l'histoire, du gouvernement) contre tout l'accidentel et le transitoire de l'histoire. De là, d'ailleurs, le procès de dénaturation de l'héritage artistique instruit à son encontre par une première "réaction" historiciste.

2. Le Musée-Panthéon

Plus précisément, au-delà de l'appréciation du talent ou du génie manifesté sur la toile ou dans le marbre, le véritable "patrimoine" de l'époque, que le musée doit rendre visible, c'est la série canonique des grands hommes, à laquelle les artistes doivent s'intégrer pour que la collection de leurs chefs-d'oeuvre acquière une pleine légitimité. D'où le projet de placer dans la galerie du Louvre, en guise d'hommes illustres, les images des principaux artistes. Comme l'annonce l'*Athenaeum* de 1806, "la longue galerie du musée Napoléon doit être ornée de portraits en marbre des principaux maîtres de toutes les Ecoles. Placés sur des cippes au-dessous des ouvrages mêmes des maîtres dont ils offriront les traits, ces bustes exciteront sans doute dans l'âme des spectateurs un bien vif intérêt. Nous ne pouvons donc qu'applaudir à l'idée qu'on a eue de donner à cette galerie un ornement qui ne flattera pas seulement les yeux, mais occupera, intéressera l'esprit". Tout se passe comme si le buste ou la statue devait nécessairement compléter la vue des oeuvres elles-mêmes, l'admiration des artistes, davantage que celle de leurs chefs-d'oeuvre, conférant au musée une portée supérieure, "philosophique". C'est à cette même nécessité qu'est confronté Lenoir, tant un musée d'histoire nationale ne peut être autre chose qu'un Panthéon-Westminster, à charge pour lui d'"inventer", le cas échéant, les grands hommes indispensables à l'institution.

Son établissement réunit une série de salles, chacune consacrée à l'état des arts d'un siècle (du XIII^e au XVIII^e) et un jardin où sont disposés dans un cadre de verdure tombes et cénotaphes de grands hommes ou de personnages pittoresques. Côté cour, en somme, l'histoire philosophique - et érudite - des costumes et des arts, sous forme de notices savantes qui reposent sur les travaux des Bénédictins du XVII^e et l'oeuvre d'histoire des religions de Dupuis, professeur au Collège de France; côté jardin, une mémoire intemporelle de la vertu et du sentiment, un Panthéon aimable, qui doit susciter l'effluence de souvenirs imaginaires.

Loin de n'être que concession au goût du public parisien, cette partition entre deux espaces, qui n'est pas sans évoquer la distinction entre écriture et image, fait rejouer le clivage antérieur, entre une histoire philosophique qui s'intéresse peu aux "monuments" et une histoire érudite propre aux antiquaires. Tout se passe comme si l'établissement manifestait par là une distinction chère aux Lumières, entre la catégorie du passé propre à être

transmise à la postérité, et celle qui relève d'intérêts spécialisés. Enfin, le musée est le lieu de réunion de l'Académie celtique, qui se propose l'étude du peuple celte originel à travers les monuments mégalithiques et l'étude du folklore des régions archaïques (Bretagne, montagnes isolées...). Il participe, en d'autres termes, du projet primitiviste intimement lié au nouveau classicisme révolutionnaire.

Les caractères symboliques "découverts" sur les monuments français permettent en effet d'y reconnaître le savoir principal de toutes les civilisations, que la régénération républicaine permettra éventuellement de retrouver. Le patrimoine français s'inscrit en continuité avec les monuments primordiaux et essentiels, ceux, universels, de la sagesse de la nature. Lenoir mène à bien cette démonstration en empruntant aux spéculations sur l'Univers-Un liées à l'ésotérisme franc-maçon et, spécifiquement, au mythe égyptique. Le système de Dupuis, qui lui sert de guide, repose ainsi sur un sentiment cosmologique de participation au Grand Tout, une religion de l'humanité, éternelle et toujours semblable. C'est préfigurer cette religion saint-simonienne qui, commente fort justement Mona Ozouf, "flanquera le temple de laboratoires et d'ateliers, les astres et les cultes, l'origine et les fins, la science et la religion".

Bref, le legs essentiel de l'épisode révolutionnaire à la représentation du patrimoine semble bien être la constitution d'un culte laïque des grands hommes, auquel sacrifient, de Joseph Sec à Delille et Lenoir, toutes les élites éclairées. On sait combien le patrimoine libéral-bourgeois héritera de ces valeurs au cours du XIX^e siècle - ne serait-ce qu'au travers du rapport du positivisme au culte des tombeaux.

3. La recomposition muséale du XIX^e siècle

Grâce aux "bénéfices" de la conquête, les fruits de la victoire dessinent le Louvre à l'image de la Grande Nation puis de l'imperium napoléonien. On a trop peu marqué jusqu'ici combien le musée Napoléon a constitué la seule illustration culturelle accomplie du régime: c'est que l'ambition universelle de cette institution coïncidait étroitement avec le concept politique d'Empire. Le musée Napoléon est, à la limite, le dernier avatar réussi de l'insertion de la collection princière au sein d'un "portrait du roi". La Restauration tentera en vain, pour sa part, de revenir à la galerie traditionnelle: son programme, défini par Quatremère de Quincy, joint au *Salon* permanent de l'Ecole française une collection de chefs-d'oeuvre classiques destinée à l'apprentissage des jeunes artistes⁵².

52 Reproduit dans F. BOYER: "Trois rapports sur la réorganisation du musée du Louvre (octobre-novembre 1815)", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1965, pp. 259-263. Plus généralement voir la réédition commode des textes théoriques du Quatremère dans *Considération morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1989.

En revanche, la monarchie de Juillet renoue, à Versailles, avec le musée des grands hommes et l'exaltation patriotique, dans une perspective historiciste qui intègre la Révolution au sein de la construction nationale⁵³. Le propos participe d'une idée de constructibilité et d'irréversibilité de l'histoire, caractéristique de la représentation du temps au XIXe siècle⁵⁴. Au sein de la collection nationale, la discipline historique remplace définitivement l'ordre arbitraire. Enfin, comme le prouve l'épisode du musée espagnol, le goût du Roi, à l'égal de celui de n'importe quel collectionneur, n'est plus à l'abri de la critique; la polémique fait rage autour du choix et de l'accrochage de ses toiles, en termes indissolublement esthético-politiques. La personnalisation de l'incarnation royale s'achève ici dans l'atrophie de la souveraineté perpétuelle que symbolise un individu, le roi-bourgeois.

En province, avec le Concordat et les nouvelles institutions, les dépôts-musées improvisés sous la Révolution avaient été vidés par restitution aux églises ou versements dans les administrations, préfectures notamment. Seule l'école de dessin, une fois restaurée ou maintenue *via* l'Ecole Centrale, pouvait reconnaître pour sien, en l'identifiant à la collection pédagogique d'Ancien Régime, le legs incertain de la Révolution, et obtenir, le cas échéant, l'appui municipal. Parallèlement, la continuité d'intérêts pour les antiquités locales qui se rencontre chez les élites, dans la tradition du XVIIIe siècle, entretient la légitimité des collections archéologico-historiques. Mais ces deux statuts du collectionnisme demeurent traditionnels, en-deçà de la représentation du musée des Lumières. Seuls les envois de l'Etat, organisés par le Consulat et poursuivis sous l'Empire, ont fourni matière et occasion d'inscrire dans une certaine réalité le projet muséal. En effet, l'expédition d'un fonds de qualité a contraint, pour ainsi dire, les villes à se préoccuper de son exposition, en donnant forme et légitimité à un projet demeuré vague. L'arrivée de cette manne artistique a été un facteur d'acculturation à ce nouvel équipement urbain. J.N.L. Durand répertorie bientôt, dans ses cours à Polytechnique, le musée ou musée-bibliothèque dans les édifices caractéristiques de la ville. Bref, à la dissolution de l'imaginaire d'utopie qui sous-tendait jusque-là son projet, c'est par le biais du concept de ville-équipement, de "*città-servizi*", que l'établissement du musée a fini par trouver une place, non sans difficultés, reculs ou quasi-disparitions, dans la représentation des fonctions urbaines. Tandis que le musée, tout en s'intégrant peu à peu à un spectaculaire urbain marqué par les panoramas et dioramas, participe désormais d'une préoccupation nationale d'institutions publiques, le secret des conduites collectionneuses acquiert définitivement une reconnaissance sociale. Quand Benjamin Constant écrit que "les grands Etats ont créé de nos jours

53 Cf. T. GAETHGENS: *Versailles de la résidence royale au musée historique*, Paris, 1984.

54 R. KOSELLECK: *Futures Past. On the semantics of historical time*, trad. anglaise, Cambridge et Londres, 1979.

une garantie nouvelle, *celle de l'obscurité*", la collection particulière apparaît une conséquence de la Révolution, non seulement en ce qu'elle bénéficie du bouleversement des anciens fonds, des saisies et du pillage européen, mais, surtout en ce qu'elle ressortit à une société civile en voie d'élaboration idéologique. Le guide des collectionneurs de Xavier de Burtin, à l'orée du siècle, souligne les contraintes économiques (les oeuvres disponibles sont celles indemnes de l'emprise muséale, marginales ou encore peu considérées...) et procure les conseils de base sur un ton bien différent de l'ancienne "manière de composer un cabinet curieux".

Amateurs, connaisseurs et curieux d'Ancien Régime font place à l'idiosyncrasie du collectionneur, type social dont *Le cousin Pons* fournit la première illustration littéraire. La barrière de la vie privée isole désormais une conduite dont la légitimité nouvelle accompagne celle du musée public, au sein d'une recomposition des espaces privé et public de l'exposition. Les représentations d'une collection privée et d'une galerie publique seront désormais exactement contraires: si toutes deux sont régies par la loi de la rareté (marchande), la première est censée obéir au plaisir tandis que la seconde doit se régler sur le principe d'exhaustivité des spécimens. Ce que résume fort bien l'antithèse du même F.X. de Burtin: "Comme mon but, en formant ma collection, n'a jamais été et n'a pu être d'en faire une galerie pour l'instruction publique, je n'ai nullement eu le projet de compléter la suite des maîtres ou des écoles. Le plaisir seul que me faisait un tableau m'a servi de motifs pour l'acquérir."⁵⁵ Les techniques d'exposition - la décoration générale des salles, les impératifs d'éclairage, de restauration, etc. - peuvent bien être identiques, "l'effet du *tout ensemble* d'un cabinet" est différent de celui du musée moderne: "cette variété délicieuse sur laquelle l'oeil aime à se promener", apanage de la jouissance particulière, s'oppose au *coup d'oeil* qui maîtrise une suite ordonnée d'exemples. Si toute collection privée répond à un propos personnel, le musée obéit à un mode d'énonciation nécessairement anonyme.

CONCLUSION

Traditionnellement, la collection manifeste un ameublement princier, quand la galerie peinte illustre la gloire du monarque. Au XVIII^e siècle une double mutation met en cause cette représentation de la publicité de l'art. Alors qu'auparavant le roi ne pouvait avoir mauvais goût, les commandes monarchiques, le choix des artistes et des sujets, le traitement pictural lui-même, deviennent prétextes à stigmatiser les jeux de la faveur et les intrigues du "despotisme". Tandis que la revendication d'un grand art national critique ainsi le goût officiel, la collection du Prince, jugée sans em-

55 F.X. DE BURTIN: *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux...*, Bruxelles, 1808 et Valenciennes, 1848, 2 vol.

ploi, inutile car "enfouie" dans les palais, suscite un intérêt considérable; elle cristallise la thématique d'une régénération de la peinture, en paraissant devoir en fournir l'instrument.

L'administration imagine alors une institution conforme à ses valeurs comme au mouvement de la sociabilité, qui satisfasse à la publicité nouvelle de l'art et aux exigences spécifiques déjà mises en oeuvre dans les collections "privées" parisiennes. Cet espace imaginaire unirait, à l'exemple de la construction du "portrait du roi", garant de la pérennité de la *dignitas*, la perpétuité d'un fonds héréditairement transmis - patrimoine national avant la lettre -, et la marque personnelle du Prince éclairé, amateur, mécène et patron tout à la fois. L'enjeu du musée devient, dès lors, considérable, comme tout ce qui touche à la "nation". Il devra, en inspirant des chefs-d'oeuvre, restaurer le goût corrompu; il devra surtout, participant du portrait sacramentel du roi, entretenir la révérence due à l'image de la Nation. On l'espère même capable de forger le "sujet nouveau" selon la volonté du roi administrateur. Ainsi s'éclaire la charge patriotique, pour longtemps singulière, de la représentation muséale française, pendant de la spécificité didactique de la grande peinture nationale.

Le Louvre imaginaire apparu dans les préoccupations administratives nouvelles du règne de Louis XVI est une institution de l'apprentissage académique, un Salon à la puissance supérieure, un espace d'ostension du monarque protecteur des arts. Il est à entendre comme cérémonial inédit d'information et son échec signe la crise du "portrait du roi" à la fin du XVIII^e siècle. De ce point de vue, c'est moins l'absence de participation des élites intellectuelles (dans la perspective toquevillienne) que leur excès de contestation (comme le soutient K.M. Baker), notamment à travers une véritable "carnavalisation" du Salon et les polémiques sur une histoire nationale devenue enjeu d'affrontements, qui rend compte de l'impossibilité ressentie par d'Angiviller d'ouvrir un Musée pourtant à peu près achevé (ce que certains commentateurs esquissent lorsqu'ils évoquent naïvement un d'Angiviller qui voulait "trop bien faire").

Loin de témoigner de l'égoïsme du monarque ou de la paralysie d'un Etat décadent, le Musée innove par l'appel à l'opinion publique et le dessein civique. De ce Louvre imaginaire la Révolution hérite directement. Les signes sacrés de la Révolution y sont alors déposés, bientôt rejoints par les chefs-d'oeuvre suprêmes de l'Histoire qu'incarnent les plus belles statues de l'Antiquité, à la faveur d'une fusion des temporalités en un présent éternisé. Dans tous les musées, des Petits-Augustins aux établissements provinciaux, adjoints ou non aux écoles de dessin, la perspective éthique - la régénération sur les canons de la Nature - s'incarne dans une pédagogie de la mémoire des grands hommes. Le projet ultérieur d'un

Humbert de Superville explicite cette visée, qui veut réunir dans son utopie muséale un temple de la Nature et un Aréopage de la vertu publique⁵⁶.

Le musée révolutionnaire entretient un rapport évident avec le Louvre imaginé sous l'Ancien Régime, d'abord parce que son inscription au sein d'un espace de la souveraineté nationale est pensée dans les mêmes termes que la représentation de la collection royale au sein du "portrait du roi". La "conservation" du Muséum cumule, ensuite, l'organisation des Salons et l'exposition de la richesse patrimoniale. De là un contraste évident mais négligé par l'interprétation: tandis que dans le Paris du XVIIIe le Salon fait figure d'institution centrale de l'espace public de la peinture, du Directoire à l'Empire, en revanche, le musée mobilise l'attention, requiert tous les soins et draine un public considérable. L'enjeu, que signalent la vivacité des polémiques et la continuité des épurations, est de pédagogie de l'esprit public autant que d'instruction des talents.

Dans *La Décade*, organe quasi officiel des Idéologues, le célèbre critique Amaury-Duval regrette, en l'an III, la faiblesse de l'art révolutionné en ces termes: "Ne viendra-t-il point ce temps où l'on verra, peints à fresque, sur les murs des monuments publics, des poèmes entiers, des allégories morales? (...) Le peuple alors laissera le *muséum* aux études des artistes. Quoi qu'on fasse, un *muséum* de tableaux de toutes formes, de toutes grandeurs, ornés de cadres dorés, ressemblera toujours à un vaste magasin de marchand"⁵⁷. L'éloge de l'efficacité et de l'unité des programmes iconographiques, contre la collection disparate des ouvrages du passé, emprunte ici à l'idéal de la *galerie*; toutefois, si celle-ci paraît encore régir l'imaginaire de l'oeuvre achevée, c'est moins par respect de la hiérarchie académique telle que le XVIIIe l'avait établie qu'en attente d'un art public - à l'antique mais absolument moderne - dont on poursuit la quête en lieu et place du "portrait" monarchique évanoui.

Car la décennie révolutionnaire témoigne d'un projet de rupture radicale entendue comme retour aux origines. De là la nécessité d'inventer des ancêtres adéquats, plus originaux, plus proches de la nature que ceux des générations précédentes, et avec lesquels l'accord soit immédiat et total. C'est le projet d'un patrimoine primitiviste et universel qui permet de vivre pour ainsi dire de plain pied avec les origines, par-delà le legs de l'histoire. La représentation du passé comme patrimoine restauré, purifié, retranché de son histoire, a permis de concilier ces diverses exigences, mais au prix d'une véritable "traversée" des temps intermédiaires, notamment de toute la civilisation chrétienne. La fonction du mythe égyptique chez Lenoir est, exemplairement, de rendre les monuments chrétiens "transparents" à l'origine dont ils procèdent et qu'ils manifestent malgré eux.

56 Cf. B.M. STAFFORD: "Arena of virtue and temple of immortality: an early nineteenth century museum-project", *Journal of the society of architectural historians*, 35, 1976, pp. 21-35.

57 *La Décade*, an III, t. IV, p. 216.

Une génération plus tard, dans la décennie 1830-1840, les constats d'une incertitude générale des liens entre passé et avenir se multiplient. Tocqueville en sera le meilleur interprète, pour qui le passé a cessé d'"éclairer l'avenir", et laisse l'homme "marcher dans les ténèbres". Dans cette perspective, le XIXe siècle envisage un patrimoine qui puisse renforcer la cohésion du social, c'est-à-dire tisser des liens étroits entre le régime politique et la nouvelle société d'individus. La crainte de l'anarchie domine la réflexion constitutive, avec Saint-Simon et surtout Auguste Comte, de la sociologie moderne⁵⁸. Le "patrimoine" est, dès lors, cette *discipline* qui permet l'inscription du passé dans les impératifs qu'une société se donne à elle-même, sans légitimité tirée de l'extérieur - par où elle se reconnaît dans un passé autant qu'elle se projette dans l'avenir pour pouvoir transmettre ses valeurs.

Au musée, l'impersonnalité d'un *savoir* indépendant, auquel on se range naturellement par l'effet de la raison, a ainsi remplacé les *propriétés* de certains corps, qui avaient seules le droit de s'exposer comme publiques. Triomphe un espace anonyme de l'ostension patrimoniale, avec sa légitimité et son sens propres: ce que la galerie des glaces est à l'absolutisme, le musée du Louvre l'est à la IIIe République. Ensuite, la rupture de l'art moderne changera le mode et l'enjeu de l'institution, en nous léguant un passé et un présent disjoints. Aujourd'hui, quand la représentation d'une histoire de l'art, devenue impossible, cède la place à des herméneutiques de l'oeuvre, le musée universel est menacé dans son rôle traditionnel. Les polémiques à propos du musée d'Orsay, qualifié de "post-moderne" pour son refus- impossibilité d'organiser la collection en méta-récit sont à cet égard révélatrices.

58 F.E. MANUEL: *The prophets of Paris*, Cambridge (Mass.), 1962; R.A. NISBET: *La tradition sociologique*, trad. fr. Paris, 1984.



EUI WORKING PAPERS

EUI Working Papers are published and distributed by the
European University Institute, Florence

Copies can be obtained free of charge – depending on the availability of
stocks – from:

The Publications Officer
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)
Italy

Please use order form overleaf

Publications of the European University Institute

To The Publications Officer
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)
Italy

From Name

Address

.....
.....
.....
.....

- ☐ Please send me a complete list of EUI Working Papers
- ☐ Please send me a complete list of EUI book publications
- ☐ Please send me the EUI brochure Academic Year 1992/93

Please send me the following EUI Working Paper(s):

No, Author

Title:

No, Author

Title:

No, Author

Title:

No, Author

Title:

Date

Signature



EUI Working Papers as from 1990

As from January 1990, the EUI Working Papers Series is divided into six sub-series, each series is numbered individually (i.e. EUI Working Paper HEC No. 90/1; ECO No. 90/1; LAW No. 90/1; SPS No. 90/1; EPU No. 90/1; ECS No. 90/1).



December 1991

Working Papers in History

HEC No. 90/1

Elisabeth ELGAN/Jan
GRÖNDAHL
Single Mothers in Early
Twentieth Century Sweden: Two
Studies

HEC No. 90/2

Jean-Pierre CAVAILLÉ
Un théâtre de la science et de la
mort à l'époque baroque:
l'amphithéâtre d'anatomie de
Leiden

HEC No. 90/3

Jean-François DUBOST
Significations de la lettre de
naturalité dans la France des XVI^e
et XVII^e siècles

HEC No. 90/4

Alan BOOTH/Joseph MELLING
Trade Unions Strategies and
Productivity: A Suggested
Framework

HEC No. 90/5

Bo STRÅTH
Union Strategies in Historical
Perspective: Sweden and Germany

HEC No. 90/6

Patrizia GUARNIERI
The Psyche in "Trance":
Inquiries into Hypnotism

* * *

HEC No. 91/7

Bonnie G. SMITH
On Writing Women's Work

HEC No. 91/8

Marie Dominique COUZINET
La logique divine dans les
Six livres de la République de Jean
Bodin. Hypothèse de lecture

HEC No. 91/9

Nuno Severiano Teixeira
From Neutrality to Alignment:
Portugal in the Foundation of the
Atlantic Pact

HEC No. 91/10

Lorenza SEBESTA
The Middle East and European
Security in the Fifties:
A Historical Assessment

HEC No. 91/11

Stuart WOOLF
Europe and the Nation-State

HEC No. 91/12

António COSTA PINTO
The Salazar "New State" and
European Fascism

HEC No. 92/13

Dominique POULOT
Le public, l'Etat et l'artiste. Essai
sur la politique du musée en
France des Lumières à la
Révolution

